

Scénographies en théâtre québécois pour jeunes publics Le théâtre jeunes publics au Québec

Louise Filteau

Numéro 11, printemps 1992

La scénographie au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041162ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041162ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Filteau, L. (1992). Scénographies en théâtre québécois pour jeunes publics : le théâtre jeunes publics au Québec. *L'Annuaire théâtral*, (11), 137–155.
<https://doi.org/10.7202/041162ar>

Louise Filteau

Scénographies en théâtre québécois pour jeunes publics

Le théâtre jeunes publics au Québec

«Le théâtre pour enfants, celui que des adultes créent et jouent à l'intention des jeunes spectateurs de cinq à douze ans, se développe à un rythme impressionnant au Québec depuis 1973-1974»¹. C'est en effet en 1973 que se tient à Longueuil le premier festival de théâtre pour enfants. Cette manifestation publique déménagera bientôt à Montréal, au Parc Lafontaine, et s'y poursuivra annuellement jusqu'en 1985, prenant rapidement une ampleur internationale. Depuis le début des années 80, le théâtre jeunes publics rejoint non seulement les enfants mais aussi les adolescents et fait partie intégrante du paysage artistique québécois. Pourtant, il reste encore relativement mal connu du grand public.

À part les articles parus périodiquement dans *Jeu*, deux ouvrages d'Hélène Beauchamp, *le Théâtre à la p'tite école*² et *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*³, racontent son histoire. Cet article s'inscrit dans un processus de continuité en traitant de la période 1979-1987⁴ par le biais de la scénographie.

¹ Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, Hurtubise, HMH, 1985, p. 1.

² Hélène Beauchamp, *le Théâtre à la p'tite école*, Québec, MAC, 1981, 2^e édition augmentée, 153 p.

³ Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, op.cit.

⁴ La recherche, d'où sont issues les principales données de cet article, a été entreprise dans le cadre d'un mémoire de maîtrise présenté en 1988 au Département de théâtre de l'UQAM. Intitulé *Images scénographiques: étude des éléments visuels dans le théâtre québécois pour jeunes publics de 1979 à 1987*, le mémoire comprenait deux volets: une exposition de photos et un texte faisant état de la place de l'aspect visuel en théâtre jeunes publics.

Sélection des compagnies de théâtre étudiées

Au Québec, les troupes qui s'adressent aux jeunes sont étonnamment nombreuses. *Le Répertoire théâtral du Québec 1984* en compte une vingtaine pour la seule région de Montréal⁵. Nous en avons retenu six. Il s'agit du Théâtre de l'Arrière-Scène, du Carrousel, Compagnie de Théâtre, du Théâtre de Carton, du Théâtre de la Marmaille, du Théâtre Petit à Petit et du Théâtre de Quartier. Toutes s'adressaient déjà aux jeunes publics en 1979 et continuaient à le faire en 1987. Toutes ont fait partie de ce que l'on a appelé le Jeune Théâtre. Toutes ont produit majoritairement des créations. Pour ces raisons, elles nous semblent représentatives du milieu. De plus, elles possèdent chacune une philosophie et des objectifs bien définis qui se manifestent par une facture visuelle originale, d'où l'intérêt de leurs images scénographiques.

1979-1980 : LA FIN D'UNE ÉPOQUE

1979: mise en contexte

Avec la fin des années 70 disparaissent les manifestations les plus évidentes de la génération «peace and love»; la création collective vit ses dernières heures de gloire; la contestation politique, les grands projets de société font place à la valorisation de l'individu. C'est la fin d'une époque tant au niveau social que politique et culturel. La majorité des troupes pour jeunes publics existent depuis quelques années. Tout en étant encore influencées par la mode et par la façon de penser des années 70, elles se démarquent de plus en plus les unes des autres par

⁵ *Répertoire théâtral du Québec 1984*, sous la direction de Gilbert David, Montréal, Cahiers de théâtre *Jeu*, 1984, p. 503.

les objectifs artistiques qu'elles se sont fixés et le type de discours qu'elles ont choisi de véhiculer. Les conditions difficiles dans lesquelles elles doivent créer et se produire imposent toujours de nouvelles contraintes et des restrictions. La conjugaison de ces facteurs déterminera ce que seront les images scénographiques de 1979.

Mode de fonctionnement et conditions de travail

Fidèles à l'esprit de la création collective, les compagnies de théâtre pour jeunes publics pratiquent toujours, en 1979, le partage et/ou la rotation des tâches. «Comme la plupart des membres, dans presque chaque troupe, sont comédiens de formation, ils sont donc appelés, outre l'exercice de leur métier au sens strict, à participer à la conception et à la réalisation des décors, des costumes, des éclairages de même qu'à l'administration»⁶.

Deux compagnies, parmi celles que nous avons retenues, confient, à cette époque, la conception de leurs scénographies à des «spécialistes». Il s'agit du Carrousel, qui conçoit déjà l'aspect visuel comme une partie intégrante du spectacle, et de l'Arrière-Scène dont le directeur artistique et auteur, Serge Marois, travaille en étroite association avec Paul Livernois.

Si, pour plusieurs, le «quoi dire» prime sur le «comment le montrer», il reste que les choix esthétiques sont aussi intimement liés aux conditions de travail et aux budgets. On subsiste alors tant bien que mal grâce à des subventions qui s'échelonnent, pour la saison 1979-1980, de 10 500 \$ pour le Théâtre Petit à Petit à 60 000 \$ pour le Théâtre de la Marmaille⁷. Sans lieu de diffusion stable, mais déterminées à démocratiser le théâtre, les troupes vont rejoindre les enfants là où ils se trouvent: dans les écoles. On joue donc en tournée dans des salles

⁶ Hélène Beauchamp, *le Théâtre à la p'tite école*, p. 29.

⁷ Les chiffres cités sont tirés de l'étude d'Adrien Gruslin, *le Théâtre et l'État au Québec. Essai*, Montréal, VLB, 1981, 413 p.

où il n'y a généralement aucun équipement technique. Tout cela cause de sérieuses contraintes: il faut s'équiper d'un moyen de transport quelconque et les décors, légers, rapidement démontables, solides, doivent entrer dans une petite camionnette, quand ce n'est pas dans une Renault 5! Que ce soit par choix ou par obligation, on se limite au minimum. On joue le plus souvent sans éclairage, avec, pour tout décor et pour tout costume, quelques accessoires.

Récupération et faire-semblant

Les jeunes troupes de théâtre projettent une image visuelle pauvre, une image de «fond de cour», de ruelles qui, d'ailleurs, crée une intimité avec leurs spectateurs. Des matériaux et des objets de récupération meublent la scène. En 1979, cette tendance se fait encore sentir plus ou moins intensément dans plusieurs compagnies, notamment au Théâtre de Quartier, au Théâtre Petit à Petit et au Théâtre de Carton.

Depuis ses débuts, en 1975, Le Théâtre de Quartier «s'est toujours défini comme le promoteur d'un théâtre populaire, accessible, dont les thèmes rejoignent les préoccupations quotidiennes de la majorité de la population»⁸. À propos d'*Un jeu d'enfant* (ill. n° 20), présenté en 1979, le Théâtre de Quartier explique ainsi son choix scénographique:

nous voulions utiliser des éléments de jeu identifiables par les enfants du quartier. Nous essayons de faire du théâtre à partir des actes et des objets de la vie quotidienne des habitants des quartiers populaires de Montréal, et nos accessoires de jeu proviennent donc de l'environnement même de ceux que nous voulons représenter et divertir. Dans les ruelles, poubelles et boîtes de conserve deviennent avions, bateaux,

⁸ Théâtre de Quartier, «Du collectivisme à la délégation», Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 36, 1985.3, p. 159.

maisons etc.; dans la pièce, des barils et un seau se transforment à volonté pour créer les différents lieux scéniques de l'histoire⁹.

En 1979-1980, le Théâtre Petit à Petit en est à ses premiers balbutiements et entend «rejoindre les gens dans leurs préoccupations immédiates»¹⁰. Il présente un style de scénographie moins étudié mais s'apparentant tout de même à celui du Théâtre de Quartier. Pour *Je donne ma langue au chef*, on utilise comme éléments principaux des objets de tous les jours (caisses de lait, corde, vadrouille, boîtes de conserve) que Claude Poissant qualifie d'«accessoires de garage, de grenier, de ruelles»¹¹. Le Théâtre de Carton, quant à lui, «a d'abord été une commune de travail et de vie»¹² et ceci transparait dans la présentation visuelle de *Je m' imagine*. Les comédiens évoluent dans un espace sans profondeur et dépouillé. Des bâtons et quelques mètres de tissu forment une sorte de castelet. Des lettres rembourrées épellent les syntagmes «je m' imagine» ou «je m' aime». Les comédiens animent le public et créent avec lui une série de tableaux ou chacun personnifie une fleur, un oiseau. À chacun d'inventer ses propres images!

Au-delà du quotidien: réalisme et fantaisie

Au Théâtre de la Marmaille et à l'Arrière-Scène, l'aspect visuel des spectacles se réduit aussi à l'essentiel. Toutefois, une touche de douce folie dans le choix des matériaux, dans leur agencement, dans la fabrication et dans l'utilisation des accessoires, permet d'échapper au quotidien.

⁹ Théâtre de Quartier, *Un jeu d'enfants*, Montréal, Québec/Amérique, Coll. «Jeunes publics», 1980, p. 116.

¹⁰ Claude Poissant, «Rejoindre sans déroger», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985.3, p. 170.

¹¹ Claude Poissant, *Je donne ma langue au chef*, Montréal, CEAD, 1980, p. 2.

¹² Théâtre de Carton, «Un ardent besoin de contation», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985.3, p. 153.

Fondé en 1973, le Théâtre de la Marmaille se définit comme un groupe de création et de recherche qui a pour but d'«amener le jeune spectateur et/ou participant à prendre conscience de son potentiel de transformation individuelle et collective»¹³. Son spectacle de 1979, *On n'est pas des enfants d'école*, s'interroge sur les rapports élèves-professeurs. Conçu pour être joué dans l'univers familier de la salle de classe, il veut créer, dans ce lieu ordinaire, «une série de petits mondes, une fenêtre ouverte sur les voies de l'imaginaire»¹⁴. Le maquillage de clown et les costumes bariolés des personnages favorisent la transposition. Le bureau du professeur se transforme en auto, en lit, en castelet. Il y a de l'humour dans la perruque pleine d'effaces du professeur et dans celle pleine de crayons de l'élève. Il y en a aussi dans le confident-dromadaire, dans la borne-fontaine rembourrée et rayée, dans le crayon-marionnette. Tout en étant près du vécu de l'enfant, les images visuelles de la Marmaille le dépassent en lui décrochant un clin d'œil.

Dépasser le quotidien, c'est aussi l'objectif de l'Arrière-Scène. Cette compagnie, issue de l'Arabesque (1967), a vu le jour en 1976. Elle défend l'idée que le théâtre doit être une aventure artistique stimulante à la fois pour la sensibilité, l'intelligence et l'imaginaire du spectateur. Dans *Mon ami s'appelle Traguille*, on nous emmène loin de la ville, dans une forêt où les arbres, stylisés, fantaisistes, sont bien là. Si on utilise des bouts de bois et du tissu, c'est pour construire la maison de l'amitié qui se transformera en oiseau et permettra de partir explorer le monde. Les images commencent à parler.

¹³ La Marmaille, «La Marmaille, groupe de recherche», Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 4, hiver 1977, p. 23.

¹⁴ Gilles Gauthier, *On n'est pas des enfants d'école*, Montréal, Québec/Amérique, Coll. «Jeunes publics», 1984, p. 11.

Place aux images parlantes et signifiantes

En 1979, rares sont les troupes pour jeunes publics qui accordent aux images visuelles la même importance qu'aux images sonores. Le Carrousel fait figure d'exception.

Inspirées du monde de l'enfant, ses scénographies construites diffèrent beaucoup de celles des autres compagnies. Ainsi dans *Petite Ville deviendra grande*, on joue avec de gros cylindres et une plaque géante et trouée. On dirait les morceaux d'un jeu de mécano, un immense jeu de construction aux couleurs vives. À ces objets s'ajoutent quelques toiles matelassées, véritables douillettes, qui représentent une rue, un champ, des barreaux de prison. Le propos de la pièce tourne autour de la construction de la ville et tous ces éléments se combinent et se recombinent entraînant une restructuration constante de l'espace. Paroles et images se complètent.

Ceci s'avère plus frappant dans la deuxième production de 1979 du Carrousel, *Une lune entre deux maisons*.

Par un système de signes simple, clair, efficace - et fort évocateur - les personnages apparemment opposés, voire polarisés, se révèlent bien vite complémentaires. Sans toit, à ciel ouvert, la maison de Plume convient à merveille à l'ouverture d'esprit et à la légèreté toute vive de cet être qui, décrochant les nuages pour que le ciel soit plus bleu, les étend devant sa porte et saute, de l'un à l'autre, par-dessus la barrière que Taciturne a posée entre les deux maisons. La maison de Taciturne, sans base, n'est pour sa part qu'un toit; abri où l'on peut cacher son visage, cultiver son silence, et répondre mine de rien au langage du voisin par un autre langage, plus secret et aussi attirant¹⁵.

¹⁵ Diane Pavlovic, «L'autre apprivoisé», *les Maldisances*, vol.3., n° 4, 19 août 1984, p. 1.

Pour mieux rejoindre les tout-petits, le scénographe Pierre Farand a cherché à se rapprocher de leur monde.

D'abord, les maisons ont été construites en trois dimensions, avec portes, fenêtres, cheminées, corde à linge, clôture, etc., remodelant ainsi l'univers familier, palpable et sécurisant du quotidien des tout-petits. Par contre, ces mêmes maisons «réalistes» n'ont été élevées qu'à la hauteur des enfants¹⁶.

Des formes rondes, des couleurs douces, des tissus chatoyants, tout concourt à rendre cette scénographie à la fois efficace et agréable à l'œil et permet de suivre le spectacle comme si on tournait les pages d'un livre d'images.

Images scénographiques 1979-1980

La saison 1979-1980 nous propose une variété d'images scénographiques: images de «fond de cour» où l'emploi de matériaux de récupération oblige au faire-semblant; images fantaisistes où le quotidien se pare d'une douce folie; images transposées du monde des enfants. Elles reflètent l'idéologie des troupes, mais aussi les conditions de tournée et les moyens dont les compagnies disposent.

À cheval entre les années 70 et les années 80, entre le collectivisme et la spécialisation, entre le «dire» et le «montrer», cette saison théâtrale pour jeunes publics marque la fin d'une époque. Si au Théâtre de Quartier, au Théâtre Petit à Petit et au Théâtre de Carton, le visuel occupe encore peu de place; au Théâtre de la Marmaille et à l'Arrière-Scène, on dénote un effort de transposition fantaisiste dans le costume et dans l'objet. Mais c'est le Carrousel qui, avec *Une lune entre deux maisons*, sort le plus des rangs. Pour la première fois, l'image prend autant d'importance que la parole. Pour la première fois, la scénographie

¹⁶ Le Carrousel, *Une lune entre deux maisons - les Petits Pouvoirs*, texte publié à l'occasion du 9^e Festival québécois de théâtre pour enfants, août 1982, p. 4.

est considérée au même plan que les autres éléments théâtraux. Pourtant, *Une lune entre deux maisons* passera plus ou moins inaperçue en 1979. Il faudra attendre le Festival québécois de théâtre pour enfants de 1982 pour que cette production aux images signifiantes soit enfin remarquée.

1980-1987: SCÉNOGRAPHIES MARQUANTES

Importance accrue de l'aspect visuel

Entre 1980 et 1987, les compagnies qui s'adressent aux jeunes publics prennent progressivement conscience de la force évocatrice des images créées par les décors, les costumes, les éclairages. Grâce au Festival de théâtre québécois pour enfants, elles ont l'occasion de se mesurer à d'autres troupes. Les tournées ne se limitent plus aux écoles de la région. Plusieurs se produisent à l'extérieur du Québec et, parfois, à l'extérieur du Canada. Elles sont donc appelées à jouer sur plusieurs types de scènes, des plus dépouillées aux mieux équipées. À Montréal, la salle Fred-Barry accueille plusieurs de ces compagnies et la Maison-Théâtre leur ouvre ses portes en permanence. Ceci «impose une nouvelle vision des présentations [...]. Voilà que les éléments scénographiques acquièrent une importance accrue, que la question de l'éclairage se pose»¹⁷. L'aspect visuel des spectacles est donc confié à des spécialistes. Avec eux, la scénographie de «ruelles» avec ses bidons et ses cubes à tout faire disparaît. Ils s'affirment en tant que créateurs et jouent de tous les éléments théâtraux avec de plus en plus d'audace et de dextérité. Certains noms ressortent: Lucie Thériault, Daniel Castonguay, Mario Bouchard, Michel Demers, Martin Ferland, Dominique L'Abbé, Paul Livernois. Si c'est Michel Demers qui signe le plus de scénogra-

¹⁷ Hélène Beauchamp, «Écrire pour les jeunes publics - Les multiples facettes d'une réalité d'apparence si simple», *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 174.

phies, de 1984 à 1987, c'est à Daniel Castonguay que revient l'honneur de la première scénographie marquante des années 80 dans le théâtre Jeunes publics.

Pleurer pour rire: Daniel Castonguay

Il fallait peut-être un groupe de recherche reconnu comme le Théâtre de la Marmaille pour oser rompre avec le modèle scénographique dominant. Fantaisiste, démesurée, pratique, symbolique, signifiante, la scénographie de *Pleurer pour rire* (ill. n° 21) désarçonne en 1980.

Daniel Castonguay explique que, pour cette pièce remplie d'émotions, où l'eau (celle de la noyade, de la douche, des larmes de douleur et de joie) prend une telle importance, il a cherché un «contenant»¹⁸. C'est ainsi qu'il a choisi des tuyaux de plastique, des tuyaux de plomberie qu'il a découpés et pliés pour fabriquer tous les éléments scéniques.

Le décor a été conçu autour de trois éléments principaux. Le lit de Moa, mauve, gigantesque, incliné vers l'avant, garni de couvertures et d'oreillers, occupe le centre de la scène. C'est le refuge ultime de l'enfant. Côté cour, c'est le royaume de Toa: sa douche. Elle trône, comme le véritable symbole de son univers aseptisé. Côté jardin, c'est le miroir de Moa, celui qui lui renvoie son image extérieure et intérieure. Derrière, la scène est fermée au moyen de paravents tubulaires, auxquels sont suspendus des stores réversibles. On peut ainsi changer la couleur du fond de scène. Il est à noter que tout ici est en rondeur, en courbes; tout est à la fois doux et plein. Les tubes, tous de la même facture et de la même couleur, créent une unité visuelle, une belle harmonie.

Repris en 1987 dans les décors et les costumes originaux, *Pleurer pour rire* a prouvé que cette façon de penser le visuel de l'intérieur défiait le temps et les

¹⁸ Entrevue accordée à l'auteur, le 13 novembre 1987.

modes. L'audace du Théâtre de la Marmaille est bientôt suivie par d'autres troupes.

Une pièce, deux scénographies

Présenté d'abord en 1979 dans un décor conçu collectivement par le Théâtre de Carton, *les Enfants n'ont pas de sexe?* a rajeuni son image en 1985 sous le pinceau de Martin Ferland.

Dans la version de 1979, le dispositif scénique se résume à peu de choses: une balançoire, qui représente un parc, et deux coffres qui contiennent les accessoires. Martin Ferland apporte non seulement de la couleur mais aussi des images surréalistes qui rappellent Magritte. Il nous emmène dans un univers de vacances bleu-blanc-rouge. Il nous transporte sur la plage et dans l'eau sur un fond de ciel parsemé de nuages. Au beau milieu du ciel se trouve une porte derrière laquelle se cachent des secrets, une porte qui s'ouvrira pour démystifier la vie. Un parasol, des chaises, des serviettes et des costumes de plage complètent ces images à la fois chaudes et rafraîchissantes.

Entre 1979 et 1985, le Théâtre de Carton sera passé d'une scénographie minimale à des images à la fois fonctionnelles, attirantes pour l'œil, surprenantes et signifiantes.

Michel Demers: les débuts d'une mode, d'un style?

Après avoir conçu la scénographie des *Petits pouvoirs* (le Carrousel, 1982), Michel Demers revient en force en 1984. Le Théâtre Petit à Petit lui a commandé les décors et les costumes de *Sortie de secours* et le Théâtre de Carton ceux du *Sous-sol des anges*.

La conception visuelle de *Sortie de secours* (ill. n° 22) inclut plusieurs des éléments que Michel Demers se plaira à réutiliser par la suite: panneaux sur

roulettes, tiges de métal, motifs abstraits, costumes hyper-réalistes. Comme la plupart des scénographies de ce créateur, celle-ci répond à des exigences pratiques: elle est peu coûteuse, légère, démontable, facile à retoucher. De plus, son tapis et sa toile de fond définissent un espace qui reste toujours le même, quel que soit le lieu où la troupe se produit. Michel Demers affirme que, pour lui, le décor est comme une île:

un monde qu'on puisse installer n'importe où et qui comprenne sa propre logique, ses propres références de couleurs et d'éclairages, un monde qui est celui de la pièce, des comédiens, de la production et de leurs spectateurs¹⁹.

Un monde à transplanter, il en a recréé un également pour *le Sous-sol des anges*. Ici aussi il y a un tapis de scène, une toile de fond formée de panneaux mobiles, des tiges de métal, des couleurs vives, des motifs géométriques. La scénographie prend des dimensions de vidéo-clip. Des néons courent le long de l'armature de métal qui encadre l'aire de jeu. Sur les toiles blanches du fond, on projette des jeux vidéos, on fait se défiler une nuit citadine.

Que Michel Demers travaille pour une compagnie de théâtre ou une autre, on reconnaît facilement sa signature: image-miroir de notre société, image d'un monde d'images.

Un théâtre d'images: Serge Marois et Paul Livernois

Avec *les Boîtes*, en 1985, Serge Marois et Paul Livernois, de l'Arrière-Scène, prennent le parti du théâtre multidisciplinaire où la primauté du texte n'existe plus. Le décor, conçu pour une scène à l'italienne, envahit l'espace, tant en hauteur qu'en profondeur. Il évoque trois lieux: un entrepôt, un ailleurs

¹⁹ Michel Demers, «Couleurs, espace et nouvelles technologies», *Théâtre et adolescence*, sous la direction d'Hélène Beauchamp, en collaboration avec André Maréchal, Montréal, département de Théâtre, UQAM, 1988, p. 130.

représenté en toile de fond et, en fond de scène, l'étroit corridor intermédiaire de l'imaginaire.

Le comédien-mime-danseur, qui interprète le personnage principal, se sert de tous les éléments scéniques à sa disposition dans l'entrepôt pour exprimer les émotions par lesquelles il passe. Il escalade des échafaudages, traîne des boîtes, s'accroche à une toile, barbouille une vieille porte, se cache derrière une fenêtre. Au fond de la scène, des projections de toiles surréalistes de Paul Livernois suggèrent la création du monde et brisent le mur de scène en nous entraînant vers l'infini. Dans le corridor, entre l'entrepôt et les projections, un personnage manipule des accessoires inattendus. Il joue de la flûte, envoie des ballons, fait de la bicyclette à reculons, transporte une bouteille de champagne dans un cabaret-soulier géant.

Sur une même scène, au même moment, le quotidien, le cosmique et l'imaginaire se rejoignent visuellement. Décors, accessoires, projections, mouvements se conjuguent et une suite harmonieuse d'images insolites se déroule sous les yeux du spectateur. À lui de les «lire» à sa façon, selon ce qu'il est.

1986-1987 : LA COULEUR VISUELLE DES COMPAGNIES

La place de la scénographie en 1987

De 1980 à 1987, plusieurs scénographes se sont manifestés sur la scène du théâtre jeunes publics. De concert avec eux, les compagnies ont exploré diverses avenues et ont ainsi acquis de l'assurance quant au rôle et à l'importance qu'elles désiraient accorder à l'aspect visuel dans l'orchestration des différents éléments théâtraux.

Parmi les créateurs avec lesquels les troupes s'associent en 1987, on relève Lucie Thériault au Théâtre de Quartier, Michel Demers au Théâtre Petit à Petit

et au Théâtre de Carton, Paul Livernois à l'Arrière-scène. On note l'arrivée d'Alain Rouillier à la Marmaille et on découvre les talents de scénographe du metteur en scène et comédien Gervais Gaudreault au Carrousel. Les scénographies de 1987 reflètent, bien sûr, le style des scénographes mais aussi et surtout la couleur des troupes.

Une parole à l'image du quotidien

En 1986-1987, le Théâtre de Quartier joue encore beaucoup en tournée. Il se veut toujours un théâtre populaire, urbain, traitant des préoccupations quotidiennes du public auquel il s'adresse.

Lucie Thériault signe la scénographie minimale du spectacle pour adolescents *Maximum 30 km/h*. Sur un fond de rideaux noirs, quelques praticables permettent de jouer sur trois niveaux et de multiplier les lieux évoqués verbalement. Seuls éléments décoratifs, des instruments de musique - un micro et une affiche - occupent le fond de la scène en permanence. Comment, en cette année 1987, concevoir un spectacle pour adolescents sans musique «live»! Quelques accessoires soigneusement choisis (rouli-roulant, poupée Bout-de-chou) disent l'enfance et l'adolescence.

Curieusement, malgré la présence d'une scénographe, l'image visuelle du Théâtre de Quartier ne semble pas s'être beaucoup modifiée depuis 1979. La scénographie se voit reléguée au rang de support, d'accessoire, laissant ainsi toute la place au comédien. En 1987, au Théâtre de Quartier, la parole l'emporte haut la main sur le visuel.

Transposition et fantaisie

À travers les multiples images scénographiques que le Théâtre de la Marmaille a explorées depuis ses débuts, il a gardé comme constante la transpo-

sition de la réalité dans un univers imaginaire. En 1987, il poursuit sa recherche à travers les versions sans cesse retravaillées de *Parasols* (ill. n° 23).

La pièce, qui vise à sensibiliser les jeunes spectateurs aux conditions de vie en Amérique centrale, nous plonge dans un étrange ailleurs où se côtoient une famille royale, des paysans et des militaires. Les décors eux-mêmes disent trois mondes: la bananeraie, le palais royal et la prison. Les couleurs vives, jaune, vert, rouge, rappellent le soleil, les bananes, la chaleur, la nature, mais aussi le pouvoir, le sang, la violence, la guerre.

L'originalité de cette scénographie d'Alain Rouillier réside dans l'utilisation de parasols et de parapluies comme éléments dominants dans la confection des costumes, des accessoires et des décors. Le sceptre du Roi, la jupe de la Princesse, le fusil du Colonel, les flancs de la vache, un régime de bananes, des parasols, il y en a partout! Parasols ou parapluies, on cherche à se protéger des coups de soleil... ou de fusils.

Fidèle à lui-même, le Théâtre de la Marmaille permet encore une fois aux enfants de prendre conscience de ce qui se passe autour d'eux par le truchement d'images transposées et signifiantes.

Une image résolument contemporaine

Avec *Oui ou non*, créé en 1986, le Théâtre de Carton en est à sa quatrième association avec Michel Demers. On reconnaît aisément sa marque: cadre de scène, néons, tiges de métal, couleurs vives. S'il n'y a pas ici de tapis, l'aire de jeu est délimitée par deux tours métalliques à l'intérieur desquelles se trouvent des néons rouges et verts. La traditionnelle toile de fond mobile s'est morcelée en chariots coulissants. Une image high-tech se dégage de tout cela.

Sous une enveloppe extérieure résolument contemporaine, fonctionnelle, froide mais accrocheuse, le Théâtre de Carton reprend les thèmes de l'harmonie et de l'écoute de soi qui lui tiennent à cœur depuis ses débuts. Ceci transparaît

d'ailleurs dans les questions «Comment ça va?» et «Comment je me sens?» inscrites sur le chariot central. D'un point de vue strictement esthétique, *Oui ou non*, c'est Michel Demers avec une étiquette «Théâtre de Carton».

Images touchantes

En 1986-1987, le Carrousel s'apprête à franchir une autre étape dans son histoire de complicité et d'intimité avec son public. Il se prépare à jouer le drame de *Gil*, d'après le roman de Howard Buten, *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*. Gervais Gaudreault a décidé d'en concevoir lui-même la scénographie. Michel Demers se chargera des costumes et des accessoires. Le Carrousel prend ainsi le contrôle de ses images.

Un travail de réflexion sur l'espace s'entame. Gervais Gaudreault opte pour une scène en forme de I majuscule de chaque côté de laquelle il assoira les spectateurs. Tout cela est blanc, un blanc aseptisé et sans fin. Seule tache de couleur, une lumière bleu-vert qui, le temps d'un rêve ou d'un souvenir, s'allume sous les pas de Gil ou sur sa table, luit dans les accessoires de Jessica, comme un espoir. Gaudreault s'explique :

J'ai conçu l'espace pour cette intimité qui permet une implication du spectateur et qui souligne les nombreuses lectures, en multipliant les points de vue²⁰.

Dans ce spectacle tout en émotions et en demi-teintes, à la scénographie minutieusement réglée, l'éclairage joue un rôle de tout premier ordre, ce qui témoigne bien du statut dont jouit désormais le visuel.

²⁰ Gervais Gaudreault, extrait du programme de *Gil*.

La lumière est présente partout... toujours... Elle raconte le temps. Le présent trop blanc et trop cru qui écrase Gil et le passé qui impose la pénombre des réminiscences, des impressions, des souvenirs²¹.

Encore une fois, le Carrousel se caractérise par une scénographie réfléchie et extrêmement pertinente. Paroles et images scénographiques se complètent, se fondent en un tout cohérent, dans un équilibre organique qui correspond bien aux principes d'Appia.

Images pour rêver

En 1986-1987, l'Arrière-Scène fait toujours figure de marginale. Avec *Train de nuit*, Serge Marois et Paul Livernois continuent la recherche multidisciplinaire et environnementale amorcée avec *les Boîtes*. Le spectacle s'inscrit dans ce concept d'un théâtre d'images qui combine à la fois la poésie, la danse, la musique, le théâtre et les arts visuels.

La scénographie de *Train de nuit*, impressionnante, remplit tout l'espace de la scène à l'italienne. À l'avant-plan, une barrière de passage à niveau stylisée penche vers un wagon. Derrière, une immense toile de fond fait figure de rocher. Ce même rocher deviendra la ville lorsqu'on y projettera des figures géométriques. Il se transformera ensuite en collines puis s'agitiera de mouvements de vagues découvrant un ciel clair et une galaxie insolite. En effet, une valise et des roues étoilées y sont perchées, symboles du voyage intérieur et extérieur qu'accomplit le héros. Derrière le wagon, des projections suggèrent des paysages. Sur une des fenêtres du train, des photos d'album de famille se succèdent et parlent de la relation entre le héros et un inconnu. Deux personnages poétiques et surréalistes s'accrochent aux décors, jouent avec eux, créant eux aussi des images inusitées.

²¹ *Ibidem*.

Bercé par la musique omniprésente et le texte poétique, envoûté par les gestes, la lumière, les images scénographiques sans cesse renouvelées, le spectateur, pour peu qu'il se laisse entraîner, est transporté dans un autre univers.

La couleur visuelle des compagnies en 1987

En 1987, les compagnies de théâtre pour jeunes publics ont adopté un style visuel qui leur est propre. On peut reconnaître une troupe à son «visage» scénographique.

Le Théâtre de Quartier a choisi de se limiter à l'essentiel. Ses décors, ses accessoires, ses éclairages et ses costumes sont d'une grande simplicité. La magie du spectacle repose donc sur le jeu du comédien et sur le lien d'intimité que ce dénuement relatif provoque avec le public. Le Théâtre de Carton, quant à lui, a opté pour le concept fonctionnel et accrocheur que Michel Demers propose sous différentes variantes depuis quelques années déjà. Il sert de toile de fond efficace à une réflexion tournée vers l'intérieur. Au Théâtre de la Marmaille, on privilégie des images à la fois frappantes et fantaisistes pour permettre à l'enfant de découvrir et d'apprivoiser des réalités autres que celles auxquelles il est habitué. Au Carrousel, la scénographie a pour but de créer une atmosphère. Grâce à elle, le spectateur peut entrer dans l'univers du personnage principal, alors qu'à l'Arrière-Scène, le visuel consiste en une juxtaposition d'images insolites. Dans ce théâtre multidisciplinaire, l'Arrière-Scène joue sa propre partition et contribue à nous transporter dans un ailleurs poétique. Quant au Théâtre Petit à Petit, il poursuit ses explorations et, surtout, s'ouvre à d'autres publics. En 1987, le secteur «adulte» de cette compagnie connaît beaucoup de succès et annonce de nouveaux choix²² dont on a pu, depuis, prendre toute la mesure.

²² *Songeurs à Bain public* (à La Licorne) ou, plus récemment encore, à *l'An de grâce* (à Fred-Barry).

CONCLUSION

Du théâtre de récupération au théâtre multidisciplinaire, de l'accessoire de fond de cour au décor *design* et *high-tech*, des néons du gymnase aux projections surréalistes, la scénographie en théâtre pour jeunes publics s'est radicalement transformée et enrichie entre 1979 et 1987. Depuis cette date, elle offre aux jeunes publics un formidable éventail d'images dont la seule caractéristique commune est désormais la qualité d'invention et d'exécution. Car la scénographie n'est vraiment plus le parent pauvre de la pratique théâtrale pour jeunes publics. Dans ce domaine comme dans l'ensemble de notre théâtre, la scénographie a acquis un nouveau statut. Elle est une partie intégrante, voire essentielle, de toute production. Cela illustre bien l'évolution de la scénographie et du rôle du scénographe au Québec au cours des vingt dernières années, mais surtout, cela souligne l'existence de liens sans cesse plus étroits entre le monde du théâtre jeunes publics et celui du théâtre pour adultes. Si des scénographes, tels Michel Demers, Mario Bouchard, Martin Ferland ou Daniel Castonguay, pour ne citer qu'eux, s'imposent maintenant sur toutes les scènes québécoises, peu importe l'âge de leur public, il en va de même des metteurs en scène et des comédiens. Ces mouvements incessants prouvent bien que le théâtre pour jeunes publics n'a rien du théâtre de ghetto et que, en conséquence, il est fort probable que ce qui l'a caractérisé, d'un point de vue scénographique, ait aussi caractérisé le théâtre pour adulte.